

Sonderdruck aus

# POETICA

ZEITSCHRIFT FÜR SPRACH- UND LITERATURWISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Joachim Küpper

Mitherausgeber:

Erika Greber

Andreas Höfele

Glenn W. Most

Inka Mülder-Bach

Ursula Peters

Redaktion:

Brigitte Burrichter

42. Band 2010 Heft 1–2

---

WILHELM FINK VERLAG  
MÜNCHEN

## INHALT HEFT 1–2 DES ZWEIUNDVIERZIGSTEN BANDES

### *Aufsätze*

Wolfgang Raible (Freiburg), Semiose. Die Leistung von Medien und ihren Gattungen .....	1
Lowell Edmunds (New Jersey), Toward a Minor Roman Poetry .....	29
Beate Kellner (München), Konrads von Würzburg <i>Trojanerkrieg</i> . Kontinuitäten und Diskontinuitäten zwischen Antike und Mittelalter ...	81
Björn Quiring (München), Die Ausrufung der Naturgesetze in John Miltons <i>Paradise Lost</i> .....	117
Nicola Gess (Basel), Intermedialität <i>reconsidered</i> . Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler .....	139
Magdalena Marszałek (Berlin), Fotografie und literarisches Zeugnis. Zur Thematisierung der Fotografie im testimonialen Erzählen (Ida Fink, Jarosław Marek Rymkiewicz) .....	169

POETICA erscheint halbjährlich.

Manuskripte und Besprechungsstücke werden erbeten an einen der Herausgeber:

Prof. Dr. Erika Greber (Slavistik und Allgemeine Literaturwissenschaft)

Prof. Dr. Andreas Höfele (Anglistik)

Prof. Dr. Joachim Küpper (Romanistik und Allgemeine Literaturwissenschaft)

Prof. Dr. Glenn W. Most (Klassische Philologie)

Prof. Dr. Inka Mülder-Bach (Germanistik)

Prof. Dr. Ursula Peters (Mediävistik)

— Anschriften der Herausgeber s. dritte Umschlagseite —

Ein Stilblatt wird auf Anforderung zugesandt von der zentralen Redaktion:

Prof. Dr. Brigitte Burrichter

Neuphilologisches Institut/Romanistik

Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Am Hubland, D-97074 Würzburg

Verlag: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1–3, D-33098 Paderborn

Gesamtherstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISSN 0303–4178

Nicola Gess (Basel)

## INTERMEDIALITÄT *RECONSIDERED*

Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler

„Die Dame spielt weiter, sie weiß nicht, was hier geschieht. Niemand weiß es.“ – heißt es in Schnitzlers Novelle *Fräulein Else*. Mit dem deiktischen Ausdruck „hier“ wird einerseits auf den Ort in der Handlung verwiesen, andererseits auf einen Notentext, der unmittelbar nach dem Zeigewort in den Text eingefügt wird: „Die Dame spielt weiter, sie weiß nicht, was hier [Einfügung des Notentextes] geschieht.“<sup>1</sup> (vgl. Abb.1) Was also geschieht *hier*, d.h. in dieser Zusammenführung von literarischem und musikalischem Text?

Schnitzlers Novelle stellt ein hervorragendes Beispiel dafür dar, daß es sich lohnt, Fragen nach der Funktion intermedialer Bezüge in literarischen Texten genauer als oft üblich nachzugehen.<sup>2</sup> Zum einen lassen sich die Texte auf diese Weise neu erschließen. So möchte ich im Fall von Schnitzlers Novelle aus der Beschäftigung mit den Musikzitate ein neues Verständnis des Inneren Monologs gewinnen. Darüber hinaus eröffnet das Studium musik-literarischer Intermedialität eine neue Perspektive auf Literaturgeschichte. Jenseits der Orientierung an kunstinternen Absetzungs- und Beeinflussungsbewegungen gerät damit nämlich eine andere *Anxiety of Influence* in den Blick, die die Beziehungen der beiden Künste zueinander be-

---

<sup>1</sup> Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, in: ders., *Gesammelte Werke. Die Erzählenden Schriften*, hg. von Robert O. Weiss, Bd. 2, Frankfurt a. M.: Fischer, 1970, S. 324-381, hier S. 372 f. Die Notenzitate verwendet Schnitzler jedoch noch nicht in der Zeitschriften-, sondern erst in der Buchausgabe von 1924. Astrid Lange-Kirchheim weist darauf hin, daß in dieser Erstausgabe die Zitate an anderer Stelle standen, und zwar ging ihnen immer ein Hinweis auf das Klavierspiel unmittelbar voraus („Adoleszenz, Hysterie und Autorschaft in Arthur Schnitzlers Novelle *Fräulein Else*“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 42/1998, S. 265-300, hier S. 296 f.). Das Zeigewort „hier“ steht dann nicht mehr in unmittelbarer Nähe zu den Notenzitaten. Dadurch, daß im selben Satz jedoch auf das Klavierspiel der Dame verwiesen wird, läßt sich die oben genannte doppelte Lesart trotzdem halten.

<sup>2</sup> In Interpretationen der Novelle Schnitzlers spielen die Notentexte eine erstaunlich geringe Rolle. Ausnahmen von dieser Regel werden unten genannt (Anm. 33).

trifft.<sup>3</sup> Oft mit weniger *Anxiety* beladen als das Verhältnis zum großen Dichtervorbild, ist die *Influence* bestimmter Musik auf den Schriftsteller dafür umso stärker.<sup>4</sup> Zugleich sieht sich die Literatur als Kunstform seit dem späten 18. Jahrhundert in ihrer Hegemonie durch die Musik bedroht. In diesem neuen *Paragone* ist die Befürchtung groß, vom Thron der Künste gestoßen zu werden; umso massiver und zugleich ambivalenter fällt die Beeinflussung aus, die immer auch Abgrenzung sein will. Besonders deutlich zeigt sich diese Tendenz an den auf Musik bezogenen Künstlererzählungen, an denen vom späten 18. bis ins 20. Jahrhundert kein Mangel herrscht. Im vorliegenden Aufsatz werde ich diese Dynamik am Beispiel von Erzählungen Hoffmanns demonstrieren.

Außerdem öffnet das Studium musik-literarischer Intermedialität den Blick für den Transfer von Verfahren, die bislang jede der beiden Künste als genuin musikalisch bzw. genuin literarisch für sich beansprucht hat, z. B. den Kompositionsstil der Freien Fantasie oder die literarische Form des Inneren Monologs. Es zeigt sich, daß beide in einem mehrfachen Transformationszusammenhang stehen – ein weiteres Indiz dafür, wie sich Literatur- und Musikgeschichte ineinander verschränken. Mehr noch: wenn man Freie Fantasie und Inneren Monolog in einen solchen Zusammenhang bringt, liegt zugleich der Gedanke nahe, daß es sich bei ihnen um jeweils kunstspezifische Ausprägungen eines meta-künstlerischen Verfahrens handelt. Literatur und Musik erweisen sich, vor dem Hintergrund von Transfer und Transformation ihrer Verfahren, als eingelassen in ein historisches Wissen vom Menschen, in diesem Fall ein Wissen von der Funktionsweise der menschlichen Einbildungskraft bzw. des menschlichen Bewußtseins.

Intermedialität spielt also schon in der Phase der angeblichen Autonomie der Künste eine entscheidende Rolle für deren Ausprägungen. Dies jedoch nicht im Sinne der gegenwärtig viel diskutierten Entgrenzung. Sondern vielmehr als Verfahren der Differenzierung, das der medialen Dominanzbildung einerseits, der kunstinternen Distinktion, sowie Transfer und Transformation andererseits dient. Ich werde im Folgenden zunächst eine kurze Typologie musik-literarischer Intermedialität entwerfen, die einige erste, grobe Begrifflichkeiten vorschlägt, um mich dann am Beispiel Hoffmanns

<sup>3</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press, 1973. Wenn man das Gedankenexperiment, Blooms Thesen auf das Verhältnis der Künste zueinander auszudehnen, weiter verfolgen will, wäre seinen sechs „Revisionary Ratios“ für das Verhältnis von Literatur zur Musik noch hinzuzufügen: der Modus der Übertrumpfung, in dem Distanzierung von und Beeinflussung durch Musik zusammenfinden.

<sup>4</sup> Man denke etwa, um nur drei Beispiele zu nennen, an Hoffmann, Baudelaire und Thomas Mann.

ausführlich der medialen Dominanzbildung und am Beispiel von Schnitzlers *Fräulein Else* der kunstinternen Distinktion, dem Transfer und der Transformation zuzuwenden.

### 1. Kleine Typologie musik-literarischer Intermedialität

Musik und literarische Texte werden spätestens seit der Renaissance konventionell als distinkte Kommunikationsdispositive wahrgenommen – und als solche sollen Medien hier zunächst einmal verstanden werden.<sup>5</sup> Zugleich haben sie eine außergewöhnlich lange Geschichte einer auf Differenzierung und Konkurrenz ausgerichteten Intermedialität vorzuweisen, bedingt vor allem durch die Zusammenführung beider Medien in der Vokalmusik. Zur Genüge bekannt ist die Debatte um die Frage, welchem Medium die Vorrangstellung in der Vokalmusik zukommt. Im Wettstreit mit Mozart komponierte Antonio Salieri sogar eine ganze Oper zu diesem Thema: *Prima la musica e poi le parole* (1786). Variationen auf diese Debatte sind bis heute in Analyse und Interpretation von Vokalmusik präsent: Verstärkt, kommentiert oder stellt Musik die Literatur in Frage? Hat sie einen ergänzenden oder einen verfremdenden Effekt? Diese Fragen betreffen nicht nur den Umgang mit Vokalmusik, sondern auch mit anderen Formen der Kombination von Musik und Literatur, etwa die Begleitung einer literarischen Darbietung durch Musik oder auch Sonderformen wie die unten zu untersuchende Novelle Schnitzlers, in der Notenzitate in den Text eingelassen sind.

Von diesem Typus der *Kombination* der Medien wird in der Intermedialitätsforschung häufig der Typus des *Medienwechsels* abgegrenzt. Impliziert ist mit diesem Terminus, daß *etwas* das Medium wechselt, nämlich ein vom ersten Medium trenn- und in ein anderes Medium überführbares, oft als „Inhalt“ verstandenes Substrat.<sup>6</sup> Bogner definiert den Medienwechsel als „Übertragung von Thema, Handlung oder argumentativer Struktur eines Textes von einem Medium mit seinen spezifischen medialen Voraussetzun-

<sup>5</sup> Hier greife ich eine Formulierung aus einem Vortrag Werner Wolfs auf, den auch Irina O. Rajewsky zitiert (*Intermedialität*, Tübingen/Basel: Francke, 2002, S. 7): „Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft,“ in: Herbert Foltinek/Christoph Leitgeb (Hg.), *Literaturwissenschaft – intermedial, interdisziplinär*, Wien 2002, S. 163-192.

<sup>6</sup> Vgl. Joachim Paech, „Intermedialität. Mediale Differenz und transformative Figuration“, in: Jörg Helbig (Hg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin: Schmidt, 1998, S. 14-30, hier S. 15.

gen und Bedingungen in ein anderes Medium“.<sup>7</sup> Problematisch an diesem Typus ist, daß er nur auf Medien anwendbar ist, denen ein solches Substrat vermeintlich zugeschrieben werden kann. Entsprechend dient er häufig zur Beschreibung des Wechsels von Literatur in Film, d. h. für die Untersuchung von Verfilmungen. Doch schon der Übergang von literarischem Text zu Musik läßt sich allenfalls fehlerhaft als Medienwechsel bestimmen. Diese Bestimmung betrifft typischerweise die Programmusik, z. B. bei Stephen Paul Scher, der Programmusik als den intermedialen Typus eines Wechsels von „Literatur in Musik“, oder auch bei Calvin S. Brown, der sie als den Typus der „Ersetzung“ von Literatur durch Musik begreift.<sup>8</sup> Sie ist jedoch problematisch, weil das literarische Programm in der Musik nicht mehr als ein identifizierbarer Inhalt zu entdecken ist, so daß sein medienunabhängiger Status und damit auch die Annahme seines Wechsels in Frage gestellt werden muß. Vor allem aber läßt sich der Begriff des Medienwechsels nicht mehr sinnvoll auf den umgekehrten Vorgang, also den Übergang von Musik in literarischen Text, anwenden, weil Musik keine medienunabhängigen, inhaltlichen Substrate zugewiesen werden können, die man aus ihr herauslösen und in ein anderes Medium wechseln lassen könnte. Höchst kritisch ist eine solche Zuweisung auch für andere, nur vermeintlich über eine eindeutige Semantik verfügende Medien wie die Literatur. Der Fall der Musik macht daher nur besonders offensichtlich, daß es generell angebrachter ist, nicht vom Medienwechsel, sondern von *Medientransformation* zu sprechen: Es geht bei musik-literarischer Intermedialität nicht um den Wechsel eines medienunabhängigen *etwas* von einem Medium ins andere, sondern um die Transformation des Mediums selbst im Sinne der Transformation medien-spezifischer Eigenschaften und Verfahren.<sup>9</sup> Dabei möchte ich die Medientransformation als notwendigen Bestandteil *intermedialer Bezüge* literarischer Texte auf Musikstücke oder das fremdmediale System Musik „als

<sup>7</sup> Ralf Georg Bogner, „Medienwechsel“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1998, S. 355.

<sup>8</sup> Stephen Paul Scher, „Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung“, in: ders. (Hg.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin: Schmidt, 1984, S. 9-26, hier S. 11-13; Calvin S. Brown, „Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik“, in: ebd., S. 28-39, hier S. 34-36.

<sup>9</sup> Einen ähnlichen Vorschlag macht auch Joachim Paech im Hinblick auf die Untersuchung der Beziehung von Photographie und Film. Er schlägt vor, als eigentlichen Inhalt des Medienwechsels die Transformation des Ausgangsmediums zu untersuchen. Vgl. Paech, *Intermedialität* (wie Anm. 6), S. 15.

solches‘ verstanden wissen.<sup>10</sup> Das heißt: der literarische Text konstituiert sich im Bezug auf das andere Medium, indem er dieses bzw. eines seiner zentralen Charakteristika oder Verfahren übernimmt und zugleich transformiert. Die Untersuchung der Transformation ist somit kein primär genealogisches Unterfangen, sondern im Zentrum stehen Fragen nach der Veränderung, die die transformierten Elemente als nunmehr literarische auszeichnen sowie nach der Funktion dieser Elemente und ihres fremdmedialen Bezugs für den literarischen Text.

An intermedialen Bezügen zwischen literarischem Text und Musik, die auf Medientransformationen im oben beschriebenen Sinne zurückgreifen, lassen sich mehrere Subtypen differenzieren. Im Hinblick auf den Bezug von Musik auf Literatur gibt es erstens die Transformation eines literarischen ‚Inhalts‘ in Musik, in der dieser, wie bereits gesagt, nicht mehr als solcher zu identifizieren ist. Zweitens können literarische Verfahren in Musik transformiert werden. Dabei kann es sich um spezifische, z. B. einem bestimmten Autor zugeschriebene Verfahren oder um literarische Verfahren ‚im Allgemeinen‘ handeln, die für Literatur insgesamt als typisch erachtet werden. Ein dritter Subtyp ist die Transformation solcher Kennzeichen von Literatur, die eigentlich nicht medienspezifisch sind, dem Medium aber traditionell zugeordnet werden.

Im Hinblick auf den Bezug von Literatur auf Musik, der mich hier vor allem interessiert, gilt es zwischen Bezügen im Modus des *telling* und im Modus des *showing* zu differenzieren. Diese Unterscheidung, die auf die antike Differenzierung von *diegesis* und *mimesis* zurückgeht, stammt aus der englischsprachigen Narratologie und wurde von Werner Wolf auf die Beziehungen von Literatur und Musik übertragen.<sup>11</sup> Unter den Modus des *telling* fallen demnach Beschreibungen von Musik und Musikwerken, inklusive des von Scher als ‚verbal music‘ bezeichneten Phänomens der Beschreibung fiktiver Musikwerke.<sup>12</sup> Unter den Modus des *showing* fallen literarische Phänomene, die die Musik entweder *evozieren*, *simulieren* oder

---

<sup>10</sup> Zum Begriff des ‚intermedialen Bezugs‘ vgl. Rajewskys Studie, auch zur Abgrenzung gegen die Einflußforschung (Rajewsky, *Intermedialität* [wie Anm. 5], S. 61-65).

<sup>11</sup> Sie geht zurück auf Percy Lubbocks *The Craft of Fiction* (London: Cape, 1921), der mit ‚telling‘ und ‚showing‘ eine Unterscheidung Henry James‘ aufgreift und systematisiert. Siehe Werner Wolf, „The musicalization of fiction“. Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts“, in: Helbig, *Intermedialität* (wie Anm. 6), S. 133-164, hier S. 133.

<sup>12</sup> Davon unterscheiden läßt sich ein *telling* im Sinne der bloßen Thematisierung von Musik, das nicht auf Transformation zielt und daher, streng genommen, einen eigenen Obertypus bilden müsste.

(teil)reproduzieren. Damit greife ich eine Terminologie Rajewskys auf, die sie vor dem Hintergrund ihrer Beschäftigung mit intermedialen Bezügen zwischen Literatur und Film entwickelt hat.<sup>13</sup> Literatur verhält sich demnach *evozierend*, wenn sie mit Tropen arbeitet, die eine Ähnlichkeitsbeziehung zur Musik herstellen und sie auf diese Weise aufrufen. *Simulierend* verhält sie sich dann, wenn sie eine Mimesis an Musik versucht, die sich entweder auf deren Klanglichkeit richten kann, wie im Fall der so genannten Wortmusik, oder auf musikalische Formen, etwa Fugen oder Sonatensätze als Modelle für literarische Formgebungen. *(Teil)reproduzierend* schließlich verfährt Literatur, wenn sie Elemente aus der Musik übernimmt, die zwar nicht unbedingt spezifisch für diese sind, aufgrund von Rezeptionskonventionen aber primär dieser zugeordnet werden. Mit dem zuletzt genannten Verfahren werde ich mich im Folgenden näher befassen.

## 2. Mediale Dominanzbildung bei Hoffmann

Die Rezeptionskonventionen, auf die die Transformation als (Teil)reproduktion zurückgreift, betreffen im 19. und frühen 20. Jahrhundert vor allem das Klischee der superioren Wirkungsmacht von Musik. Es speist sich aus drei Vorstellungskomplexen: erstens der Vorstellung von Musik als authentischem Gefühlsausdruck; zweitens der Vorstellung von Musik als Gewalt, die moralzersetzende Sinnenlust, Wahnsinn und physische Überwältigung und Schmerz verursachen kann; drittens die Vorstellung von Musik als reiner Form und Ordnungsmacht.<sup>14</sup> Diese Vorstellungen haben zu unterschiedlichen Zeiten Konjunktur, grob läßt sich z. B. die erste eher um 1800, die dritte im frühen 20. Jahrhundert auffinden, die zweite hingegen durchgängig. Aber durch sie ist das Klischee der superioren Wirkungsmacht von Musik in so gut wie allen literarischen Texten dieser Zeit präsent, in denen Musik im Modus des *telling* eine Rolle spielt. Die (Teil)reproduktion dieses Klischees macht in diesen Texten daher den wichtigsten Modus des *showing* aus. Denn in ihrem Bestreben, der Musik nachzueifern, geht es ihnen vor allem darum, diese in ihrer Wirkungsmacht noch zu übertrumpfen, wie ich im Folgenden an Texten Hoffmanns kurz demonstrieren möchte.

<sup>13</sup> Rajewsky, *Intermedialität* (wie Anm. 5), S. 83-112. Die Unterscheidung einer entweder *simulierenden* oder *(teil)reproduzierenden Transformation* kann auch für die bereits dargestellten *Transformationen* von Literatur in Musik getroffen werden. Dabei erweist sich nur der letzte Punkt, d. h. die *Transformation* eigentlich nicht medienspezifischer Merkmale als *(teil)reproduzierend*.

<sup>14</sup> Vgl. dazu Nicola Gess, *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*, Freiburg: Rombach, 2006.



Hoffmanns Schriften über Musik, ob fiktional oder musikkritisch, kreisen durchweg um deren starke, Körper und ‚Seele‘ gleichermaßen affizierende Wirkung auf den Hörer.<sup>15</sup> Sie wird von Hoffmann und seinen Figuren auf die ‚Psyche‘ des Komponisten oder Musikers zurückgeführt, dessen Gedanken und Gefühle sich in der Musik aussprechen und durch sie in die Psyche des Hörers gelangen: „Es ist mir so, als werde auf dem höchsten Punkt nur eine psychische Masse bewegt [...]“<sup>16</sup> Mit solchen Überlegungen wird einerseits ein alter Topos der Gefühlsästhetik aktualisiert, andererseits kommt in ihnen die am Phänomen des Magnetismus entwickelte Angst zum Ausdruck, daß die Psyche eines Menschen durch die eines anderen fremdgesteuert werden könnte.<sup>17</sup> Zwar wird diese Befürchtung durch das Bestreben abgeschwächt, Musik als wahrhaftigen Ausdruck eines begeisterten Gemüts und die Beeinflussung des Hörers dadurch als zwar einseitige, aber dennoch ideale Kommunikation zu verstehen. Gleichzeitig nähren die Texte Hoffmanns jedoch Zweifel an dieser Überzeugung. Denn sie bilden die zweite Schreckensvision aus, daß mit Musik möglicherweise gar nicht kommuniziert, sondern lediglich gezielt manipuliert wird. Sowohl der Musikkritiker als auch die Figuren Hoffmanns werden von dem ständigen Verdacht umgetrieben, daß hinter der Musik kein volles Gemüt, sondern eine komplizierte Mechanik, und hinter dieser wiederum ein kalter „Maschinist“ stecken könnte, der seine Musik-Maschinen auf maximale Beeinflussung des Hörers

<sup>15</sup> Vgl. zu den folgenden Ausführungen ausführlich Gess, *Gewalt der Musik* (wie Anm. 14), S. 313-340.

<sup>16</sup> E.T.A. Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker-Verlag, 1985 ff., Band 2.1, S. 436.

<sup>17</sup> Vgl. zu Hoffmanns Beschäftigung mit dem Magnetismus: Friedhelm Auhuber, *In einem fernem dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*, Opladen: Westdt. Verlag, 1986; Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1986, S. 195-239; Henriette Lindner, „Schnöde Kunstwerke gefallener Geister“. *E.T.A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. Zur Tendenz bei Hoffmann, die Wirkung von Musik „magnetisch zu erklären“: Klaus-Dieter Dobat, *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*, Tübingen: Niemeyer, 1984, S. 179 und S. 181 f.; Andreas Käuser, „Klang und Prosa. Zum Verhältnis von Musik und Literatur“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68/1994, S. 409-428; Barkhoff, *Magnetische Fiktionen*, S. 210; Bettine Menke, „Töne-Hören“, in: Joseph Vogl (Hg.), *Poetologien des Wissens um 1800*, München: Fink, 1999, S. 69-95, hier S. 76 f. und S. 82 f.

hin berechnet. Beispielhaft läßt sich das etwa an den Erzählungen *Die Automate* oder auch *Der Kampf der Sänger* ablesen.<sup>18</sup>

Im Modus des *telling* weist Hoffmann Musik also erstens eine superiore Wirkungsmacht zu, durch die sie sich von den anderen Künsten unterscheidet. Er kennzeichnet diese Wirkungsmacht zweitens als höchst ambivalent und warnt in diesem Sinne vor einer zu bereitwilligen Hingabe an die Musik. Und er profitiert drittens von der von ihm textuell als bedrohlich inszenierten Musik, indem er sie im mehrfachen Sinne zum Movens seiner Erzählung macht. In Hoffmanns *Serapionsbrüdern* wird die Entstehung eines literarischen Textes darauf gegründet, daß der Dichter die Bilder in seinem Innern in voller Klarheit erfaßt, um sie erst dann aufzuschreiben und nach außen zu tragen. Zugleich aber wird bekanntlich hervorgehoben, daß die Kraft zum klaren Erfassen der inneren Bilder eines äußeren Anstoßes, eines „Hebels“ aus der Außenwelt bedarf, um in Bewegung zu kommen.<sup>19</sup> Diese Hebel-Funktion erfüllt bei Hoffmann die Musik. Sie regt die Phantasie des Hörers an, läßt eine ‚innere Welt‘ vor seinem geistigen Auge entstehen, die er dann in Worte fassen kann.<sup>20</sup> Der erste Teil dieses Vorgangs, die musikinduzierte Bilderproduktion, läßt sich als eine weitere Form der oben beschriebenen Fremdsteuerung beschreiben. Entsprechend häufig wird sie nicht nur bei Hoffmann als Ursache eines musikinduzierten Wahnsinns ausgemacht.

Der zweite Teil dieses Vorgangs, die Funktionalisierung der Bilder zur Literaturproduktion, zeigt aber die Umkehr der Fremdsteuerung. Indem der Hörer Hoffmann und die fiktiven Hörer Hoffmanns über die Wirkungsmacht der Musik schreiben, befreien sie sich zugleich aus der Rolle der Magneti-

<sup>18</sup> In *Die Automate* gerät der Protagonist Ferdinand in den Bann einer Sängerin, die von der Forschungsliteratur als gemütsvolles Gegenstück zum Automaten des „redenden Türken“ gelesen wurde, mit dem die Erzählung einsetzt (vgl. Helmut Müller-Sievers, „Verstimmung. E.T.A. Hoffmann und die Trivialisierung der Musik“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 63/1989, S. 98–119, hier S. 113). Doch dekonstruiert Hoffmann diese Dichotomie, indem er in zahlreichen Details andeutet, daß es sich bei der Sängerin um nichts als einen weiteren, noch perfekteren Automaten des Mechanikers „Professors X“ handelt. Für den Hörer Ferdinand ist die Begegnung mit dieser Musik-Maschine fatal: die Fragment gebliebene Erzählung verläßt ihn im „zerrütteten Seelenzustand“ (Hoffmann, *Werke* [wie Anm. 16], Bd. 4, S. 427). In *Kampf der Sänger* eignet sich Heinrich von Ofterdingen die kühl kalkulierten Lieder Klingsors – „tot[e] Leichnam[e]“, mit „Prunk“ [...] Schimmer, [...] Glanz“ (Bd. 5, S. 357) umhüllt – an und wird dafür vom Teufel geholt.

<sup>19</sup> Hoffmann, *Werke* (wie Anm. 16), Bd. 5, S. 68.

<sup>20</sup> Vgl. dazu, nicht nur bei Hoffmann, Gess, *Gewalt der Musik* (wie Anm. 14), S. 151–242.

sierten und werden selbst zu Magnetiseuren. Als Schriftsteller und Erzähler nähren sie sich – wie der Magnetiseur vom Geist der Somnambulen – zum einen von der Musik, bringen sie und ihre Wirkung zur Sprache und denken zum anderen ihre eigenen Vorstellungen in sie hinein. Dem entspricht die Konstellation von Musik, personifiziert in einer Sängerin, und Erzähler, dargestellt durch den reisenden Enthusiasten, in vielen Erzählungen. Der Sängerin kommt hier die Rolle der Muse des Enthusiasten zu. Sie regt ihn zum Schreiben an – jedoch geht das, wie bei der Somnambulen, auf ihre Kosten: Der Erzähler nimmt sie aus, schreibt sie sozusagen tot. Deswegen sterben manche Sängerinnen, nachdem sie dem Enthusiasten begegnet sind (Donna Anna aus *Don Juan*, Antonia aus *Rat Krespel*), andere finden ihren Gesang durch die Erzählung des Enthusiasten ersetzt (Bettina aus *Das Sanctus*).<sup>21</sup> Der Enthusiast geht am Schluß doppelt siegreich aus der Konfrontation mit der Musik hervor: Er ist nicht an ihr gestorben, wie die Sängerinnen, und er hat an ihr den Gegenstand seiner erfolgreichen Erzählung gefunden. Die erschütternden Wirkungen der Musik, von denen die Texte Hoffmanns berichten, werden so lesbar als die der Texte: Es geht zum einen um erzählte Musik, und die Erzählung zielt mit diesem Inhalt und genuin literarischen Mitteln zum anderen auf eine Erschütterung des Lesers.

Denn die Texte Hoffmanns beschränken sich nicht auf ein *telling*, sondern sind als (Teil)reproduktionen auch ein *showing* von Musik. Sie reproduzieren deren Wirkungsmacht, indem sie mit der sprachlichen „Mechanik“ rhetorischer Mittel nach eigener Wirkungsmacht streben.<sup>22</sup> Beobachten läßt sich das z. B. an der Erzählung *Don Juan*, in der die Transformation von Musik und Musikerlebnis in Literatur exemplarisch vorgeführt wird anhand eines Briefes, den der reisende Enthusiast in der Erzählung schreibt und der

<sup>21</sup> Vgl. Gabriele Brandstetter, „Die Stimme und das Instrument. Mesmerismus als Poetik in E.T.A. Hoffmanns *Rat Krespel*“, in: dies. (Hg.), *Jacques Offenbachs ‚Hoffmanns Erzählungen‘. Konzeption, Rezeption, Dokumentation*, Laaber: Laaber-Verlag, 1988, S. 15-38, hier S. 31 ff.; Christine Lubkoll, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg: Rombach, 1995, S. 276 ff.; Corina Caduff, *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, München: Fink, 2003, S. 261 f., S. 266 ff., S. 272 ff., S. 277-281 und S. 294 ff. In Anlehnung an die seit Elisabeth Bronfens Untersuchung *Over her dead Body. Death femininity and the aesthetic* (Manchester: Manchester University Press, 1992) vertraute Figur, daß männliche Kunstproduktion mit der Tötung der sie inspirierenden Frau (Muse) einhergehe, gehen diese Autorinnen den Sängerinnentoden bei E.T.A. Hoffmann und ihrer poetologischen Funktion nach.

<sup>22</sup> Auch sein eigenes Schreiben nennt Hoffmann bisweilen „mechanisch“ (Brief vom 19. Januar 1822 an Schall, in: Hans von Müller/Friedrich Schnapp [Hg.], *E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel*, Band 2 [1814-1822], München: Winkler, 1968, S. 349).

zugleich als *pars pro toto* für die ganze Erzählung steht.<sup>23</sup> Der Brief unterscheidet sich, insbesondere an Anfang und Ende, vom Rest der Erzählung durch eine Intensivierung des sprachlichen Ausdrucks durch Tempuswechsel vom Imperativ zum Präsens – ein stilistisches Mittel, das schon Longinus zur Erzeugung des Erhabenen empfiehlt –, kürzere, oft elliptische Sätze, die den Eindruck von Kurzatmigkeit erzeugen, Fragen, die unbeantwortet bleiben, unklare Bezüge von Pronomen, wodurch Verunsicherung hervorgerufen wird, Wechsel der Sprachmodi, wie sie de Man für ein Sprechen angesichts des Erhabenen für kennzeichnend hält, imperative Ausrufe und Apostrophen sowie Komparative und Superlative, die zur Steigerung der Intensität beitragen.<sup>24</sup> So kommt es dazu, daß die imaginäre Begegnung mit Donna Anna, die der Brief schildert, viel intensiver ausfällt, als die ‚reale‘ Begegnung während der Opernaufführung, die zuvor erzählt wird. Der Brief, der für die Erzählung steht, präsentiert und produziert die imaginierte, geschriebene Donna Anna als wirkmächtiger als die ‚reale‘ Donna Anna. Literatur schreibt sich auf diese Weise mehr Macht zu als der Musik, von der sie zehrt.

Intermedialität dient in den Texten Hoffmanns also der medialen Dominanzbildung. Die Konkurrenzkunst Musik wird vom literarischen Text gewissermaßen vampirisch transformiert: In der Rede über die bedrohliche Wirkungsmacht wird Musik einerseits textuell als ethisch zweifelhafte Kunst inszeniert, gleichzeitig eignet sich die Literatur in dieser Rede eben diese Wirkungsmacht als reizvollen Inhalt und als Vorbild für die Entfaltung einer spezifisch literarischen Wirkungsmacht an, die aber, im Unterschied zu der der Musik, diskursiv nicht als bedrohlich disqualifiziert wird. Diese Logik läßt sich in so gut wie allen musik-literarischen Künstler- oder Hörererzählungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wiederfinden, von Wackenroder bis Thomas Mann. Sie gehorcht einer *Anxiety of Influence*: Je erfolgreicher seit Beginn des 19. Jahrhunderts die Anstrengungen der populären wie phi-

<sup>23</sup> Denn die ganze Erzählung wird als Brief kenntlich gemacht durch die Anrede des Adressaten, Theodor. Verkompliziert wird das Ganze durch die Tagebuchform, bestehen doch die *Fantasiestücke* aus Blättern eines reisenden Enthusiasten (Hoffmann, *Werke* [wie Anm. 16], Bd. 2.1, S. 9). Diese könnte man als Briefe an sich selbst verstehen, da der Empfänger des Briefes, wie gesagt, Theodor genannt wird. Vgl. dazu den Kommentar zur Struktur des *Don Juan* (Bd. 2.1, S. 679-685).

<sup>24</sup> Longinus, *Vom Erhabenen*, übers. und hg. von Otto Schöneberger, Stuttgart: Reclam, 1988, S. 67. Paul de Man, „Phänomenalität und Materialität bei Kant“, in: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. von Christoph Menke, übers. von Jürgen Blasius, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993, S. 9-38, hier S. 36. Claudia Lieb und Arno Meteling haben versucht, diese Bestimmung auf die Analyse des *Don Juan* anzuwenden, in: „E.T.A. Hoffmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des *Don Juan*“, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 11/2003, S. 34-59, hier S. 43 ff.

losophischen Kunstreflexion ausfallen, der Musik den ersten Platz in der Hierarchie der Künste zu sichern, desto stärker fühlt sich die Literatur durch sie bedroht, zugleich aber angehalten, ihr – vor allem im Hinblick auf ihre Wirkungsmacht – nachzueifern. Distanzierung von und Beeinflussung durch Musik finden so im Modus der Übertrumpfung von Musik zusammen.<sup>25</sup>

### 3. Medienkombination als kunstinterne Distinktion bei Schnitzler

Schnitzlers *Fräulein Else* ist keine Künstlererzählung. Zwar wird Musik, ganz der topischen Engführung von Musik und Wahnsinn in diesen Erzählungen entsprechend, kurz vor dem vermeintlich hysterischen Anfall Elses eingeführt, jedoch bilden weder die Musik noch eine allgemeine Künstlerproblematik das thematische Zentrum der Novelle.<sup>26</sup> In Schnitzlers Novelle steht denn auch nicht die Konkurrenz der beiden Medien, sondern zum einen ihre Distinktion, zum anderen ihre Transformation im Sinne einer literarischen Simulation musikalischer Strukturen im Vordergrund. Schnitzlers Novelle stellt den ungewöhnlichen Fall einer Einfügung von Notentext in eine Erzählung dar.<sup>27</sup> Streng genommen handelt es sich daher zunächst einmal um einen Übergang von der Buchstaben- zur Notenschrift und daher noch nicht um Intermedialität. Diese unterscheiden sich jedoch auf der Ebene der Referenz voneinander: Die eine referiert auf (gesprochene) Sprache (der Literatur), die andere auf Musik. Auf dieser Ebene wird die musikliterarische Intermedialität etabliert, von der im Folgenden auszugehen sein wird.

Die Szene im Musiksalon stellt den Höhepunkt der Erzählung dar. Fräulein Else, die 19-jährige Tochter eines Wiener Advokaten, befindet sich mit reichen Verwandten im Urlaub in einem Alpenhotel. Sie wird per Post von ihren Eltern gedrängt, einen ebenfalls anwesenden, älteren Geschäftsfreund

<sup>25</sup> Dieser Typus wäre, wie bereits gesagt, Blooms (*The anxiety of influence* [wie Anm. 3]) sechs „Revisionary Ratios“ für das Verhältnis von Literatur zur Musik noch hinzuzufügen.

<sup>26</sup> Zu einer möglichen Induzierung des Wahnsinns durch Musik würde die „Fremdsteuerung“ Elses durch die Musik passen, die Lange-Kirchheim („Adoleszenz“ [wie Anm. 1], S. 297, Anmerkung 85) und Hannah Stegbauer beobachten („Wer spielt da so schön?“ Erzähltechnische Funktion der Musik in Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*“, in: Joachim Grage [Hg.], *Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetiken*, Würzburg: Ergon-Verlag, 2006, S. 227–244, hier S. 238).

<sup>27</sup> Für einige andere, vorausgehende und spätere Beispiele für solche Kombination von Musik und Literatur vgl. Heide Eilert, *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung*, Stuttgart: Steiner, 1991, S. 322–335, hier S. 322, Anmerkung 16.

des Vaters um ein großes Darlehen zu bitten, weil die Familie in finanziellen Schwierigkeiten steckt. Dieser jedoch fordert, Else dafür eine Viertelstunde lang nackt ansehen zu dürfen. Else beschließt schließlich, sich nicht nur ihm, sondern der ganzen Hotelöffentlichkeit nackt zu zeigen, und sich danach umzubringen. In der Szene im Musiksalon steht diese Entblößung unmittelbar bevor. Im Inneren Monolog Elses sind hier die Bemerkungen zur noch versteckten Nacktheit, zur Musik und zur baldigen Entkleidung miteinander verwoben:

Es rieselt durch meine Haut. Die Dame spielt weiter. Köstlich rieselt es durch meine Haut. Wie wundervoll ist es nackt zu sein. Die Dame spielt weiter, sie weiß nicht, was hier geschieht. Niemand weiß es. Keiner noch sieht mich. Filou, Filou! Nackt stehe ich da. Dorsday reißt die Augen auf.<sup>28</sup>

Die Einfügung der Musikzitate geschieht in der Novelle nicht in rein illustrativer Weise, sondern mit deutlichen Hinweisen des literarischen Textes, daß es sich um ein wesentliches Element handelt.<sup>29</sup> Nicht nur wird er an drei verschiedenen Stellen durch verschiedene Zitate aus dem Notentext unterbrochen, sondern er verweist, wie eingangs bereits gesagt, auch deiktisch auf ihn:<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Schnitzler, *Fräulein Else* (wie Anm. 1), S. 373.

<sup>29</sup> Dem Bildcharakter des Notentextes (der Intensität seiner Schwärzungen, der Bewegung seiner Linien) wird in diesem Beitrag nicht weiter nachgegangen, obwohl dies (vor allem mit Blick auf einen im Hinblick auf Notenschrift illiteraten Leser) durchaus aufschlußreich sein dürfte.

<sup>30</sup> Oben wurde bereits darauf hingewiesen, daß die Notenzitate noch nicht in der Zeitschriften-, sondern erst in der Buchausgabe von 1924 eingefügt sind und in dieser an anderer Stelle standen (vgl. detailliert Anm. 1).

weiter. Köstlich rieselt es durch meine Haut. Wie wundervoll ist es nackt zu sein. Die Dame spielt weiter, sie weiß nicht, was hier



geschieht. Niemand weiß es. Keiner noch sieht mich. Filou, Filou! Nackt stehe ich da. Dorsday reißt die Augen auf. Jetzt

Abbildung 1<sup>31</sup>

So wird der Leser gewissermaßen mit einem Deutungsauftrag, zugleich aber bereits mit einem Zweifel an der Möglichkeit der Deutung versehen. Das „hier“ läßt sich außerdem als Verweis auf Elses Auftritt im Musiksalon beschreiben: Niemand weiß, daß sie unter ihrem Mantel nackt ist und sich gleich entblößen wird. Auf diese Weise stellt der Text eine intime Verbindung zwischen dem Notentext und Elses Auftritt her, der den Leser einmal mehr dazu anhält, die Bedeutung der Partiturzitate zu ergründen. Zugleich legt der Text damit nahe, daß Else durchaus weiß, was „hier“ geschieht, und daß dieses Wissen auch für die Musik gelten könnte. Schließlich bekennt sie, das Stück „auch einmal studiert [zu haben]“.<sup>32</sup> Wenn Else aber einen

<sup>31</sup> aus: Schnitzler, *Fräulein Else* (wie Anm. 1), S. 273 f.

<sup>32</sup> S. 371.



privilegierten Zugang zu dieser Musik hat, fühlt sich der Leser erst recht in seinem Ehrgeiz herausgefordert, sich die Musik zu erschließen.<sup>33</sup>

Durch die Einfügung der Musikzitate läßt sich Schnitzlers Novelle einerseits als *Kombination* von literarischem Text und Musik verstehen. An diese Klassifizierung schließen sich die oben erwähnten typischen Fragen an, vor allem die nach Verstärkung, Kommentierung oder Infragestellung des literarischen Textes. Um diese Fragen beantworten zu können, läßt sich einerseits eine Semantisierung vornehmen. Diese erweist sich allerdings nur dann als fruchtbar, wenn sie sich auf die kulturelle Codierung dieser Musik, nicht aber auf die Entzifferung eines möglichen Inhalts konzentriert. Erstens kann die Semantisierung über das oben bereits genannte Klischee von Musik als Sprache der Seele oder – in Schnitzlers psychologisch geschulten Termini – des Unbewußten vorgenommen werden, die den Inneren Monolog, in dem sich nach Schnitzler das „Mittelbewußtsein“ ausspricht, noch übertrifft.<sup>34</sup> Die Notenzitate legen diese Deutung insofern nahe, als sie aus einem Stück mit dem in der Novelle auch genannten Titel *Karneval* (im Original: *Carnaval*) stammen, den man als Hinweis auf den maskierten Ausdruck des Unbewußten im manifesten Trauminhalt bei Freud lesen kann – erinnert sei hier auch an die Maske in Schnitzlers *Traumnovelle*, die als Symbol für Fridolins nächtliche Erlebnisse fungiert. Vor allem aber ist eines der zitierten Klavierstücke übertitelt mit *Reconnaissance*, worin man einen Hinweis auf Erinnerungen Elses, die hier als Musik zum zensierten Ausdruck kommen,

<sup>33</sup> Seltsamerweise sind dieser Aufforderung nur vergleichsweise wenig Interpreten detailliert nachgekommen: William H. Rey, *Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*, Berlin: Schmidt, 1968, S. 66 f.; Gerd K. Schneider, „Ton- und Schriftsprache in Schnitzlers *Fräulein Else* und Schumanns *Carnaval*“, in: *Modern Austrian Literature* 2.3/1969, S. 17-20; Alfred Fritsche, *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers*, Bern/ Frankfurt a. M.: Lang, 1974, S. 250 f.; Achim Aurnhammer, „„Selig, wer in Träumen stirbt“. Das literarisierte Leben und Sterben von *Fräulein Else*“, in: *Euphorion* 77/1983, S. 500-510; Eilert, *Kunstzitat* (wie Anm. 27); Martin Huber, *Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.: Lang, 1992, S. 78-92; Cathy Raymond, „Masked in Music: Hidden Meaning in Schnitzler's *Fräulein Else*“, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 85/1993, S. 170-188; Lange-Kirchheim, „Adoleszenz“ (wie Anm. 1); Stegbauer, „„Wer spielt da so schön“? (wie Anm. 26).

<sup>34</sup> Schnitzler schreibt: „Das Unbewußte fängt nicht sobald an, als man glaubt [...]. Die Begrenzungen zwischen Bewußten, Halbbewußtem und Unbewußtem so scharf zu ziehen, als es überhaupt möglich ist, darin wird die Kunst des Dichters vor allem bestehen.“ (Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, hg. von Robert O. Weiss, Frankfurt a. M.: Fischer, 1967, S. 455). Dabei galt sein besonderes Interesse dem Halb- oder auch Mittelbewußten.



sehen kann.<sup>35</sup> Musik tritt dann, das ist zu betonen, gerade *nicht* als unmittelbarer, sondern *verstellter* Ausdruck der Psyche in Erscheinung.<sup>36</sup> Die Semantisierung von Musik wird hier also zugleich auf ihre Grenze verwiesen.<sup>37</sup> Daneben ließe sich die so betitelte Musik auch als bloßer Auslöser für die Wiederkehr von Erinnerungen verstehen, haben doch die Klavierstücke Schumanns in der Vergangenheit Elses offenbar schon eine Rolle gespielt. Theodor Reik, Schüler Freuds und Autor einer Studie über *Arthur Schnitzler als Psychologe* (1913), entwickelte eine entsprechende Theorie, nach der sich ins Unbewußte abgesunkene Erinnerungen besonders gut durch bestimmte Melodien wieder wachrufen lassen.<sup>38</sup>

Zweitens läßt sich die Semantisierung der Musik über den ebenfalls genannten Komponisten, Robert Schumann, vornehmen, der bis heute gern als schizophrener Künstler porträtiert wird, welcher in Kompositionen wie *Carnaval* seine Persönlichkeitsspaltungen auskomponierte. Eine beträchtliche Rolle spielte für die Entstehung dieses Klischees die Schumann-Biographie Wasielewskis (1858), die Schumann – gestützt auf Tagebucheinträge, Bücher und sogar einen Autopsiebericht – als geisteskrank diagnostizierte und

<sup>35</sup> Raymond liest den Titel *Reconnaissance* ironisch, weil Schumann das Stück als „a lover's meeting“ beschrieben habe, Else aber gerade nicht den gewünschten Liebhaber (den „Filou“) gewonnen hat, sondern sich an Dorsday verkaufen muß (Raymond, „Masked in Music“ [wie Anm. 33], S. 179).

<sup>36</sup> Auch Stegbauer („Wer spielt da so schön?“ [wie Anm. 26]) sieht in *Reconnaissance* gerade kein ‚Erkennen‘ verwirklicht, sondern stattdessen hinter der Maske nur eine weitere Maske entblößt: die Entblößungsszene ist immer noch Teil eines Karnevalstreibens. Die Nacktheit ist nur eine weitere Rolle, wodurch sich Else Dorsdays Begehren letztlich entzieht (Stegbauer, „Wer spielt da so schön?“ [wie Anm. 26], S. 241). Letzteres betont auch Gabriele Brandstetter, („Divested Interests – Ökonomie der Entblößung in Arthur Schnitzlers *Fräulein Else* und Marina Abramovic' *Freeing the Body*“, in: Kerstin Gernig (Hg), *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2002, S. 241-273, hier S. 305).

<sup>37</sup> Die „Klarheit“ und „Lesbarkeit“ der „verborgenen Seelenregungen“ Elses durch die Musik stellt auch Stegbauer in Frage (Stegbauer, „Wer spielt da so schön?“ [wie Anm. 26], S. 232). Dies allerdings mit Bezug auf die grundsätzliche „Unzulänglichkeit“ der „anderen Welt“, der die Sehnsucht der „romantischen Kunstreligion“ gelte (S. 236-237). Schumanns Musik greife „in besonderem Maße diesen ‚antiromantischen‘ Aspekt der Romantik auf“, weil sie als *Carnaval* die Botschaft versende: „Es gibt keine Wahrheitsposition.“ (S. 239 f.) – problematisch an dieser Interpretation bleibt die fehlende Infragestellung des Romantikklischees, auf das sie sich beruft.

<sup>38</sup> Theodor Reik, *The haunting melody: Psychoanalytic experiences in life and music*, New York: Da Capo Press, 1953. Vgl. Auch Sandor Ferenczi, „Zur Deutung einfältiger Melodien“ (1909), in: ders., *Bausteine zur Psychoanalyse*, Bd. 3, Bern: Huber, 1939, S. 23-25.

die auch Schnitzler gelesen hatte.<sup>39</sup> Der Bezug auf dieses Schumann-Klischee liegt auch deswegen nahe, weil Schnitzler für seine Zitate unter anderem einen Ausschnitt aus dem Charakterstück (über) *Florestan* auswählte, womit eine von Schumanns zwei Persönlichkeiten genannt ist. Eine solche Lesart ermöglicht einerseits, die Notenzitate als versteckte Hinweise auf eine Geisteskrankheit Elses zu lesen, wie sie wenige Seiten später attestiert wird. Andererseits aber könnte man sie, zumal wenn man Schnitzlers großes Interesse an Schumann bedenkt, auch als Hinweis auf die Infragestellung solcher Pathologisierungen lesen.<sup>40</sup> Denn Schumann war nicht nur Prototyp des schizophrenen Komponisten, sondern auch ein Paradebeispiel für diejenigen, die in der Diagnose des Wahnsinns nur einen gesellschaftlichen Ausgrenzungsmechanismus gegen ein Verhalten sahen, das übliche Normen zu sprengen droht. Ganz in diesem Sinne diskreditiert die Novelle Elses Verwandte, die aus Elses Handeln nicht zur Sozialkritik, sondern zur Diagnose ‚Hysterie‘ verleitet werden.

Drittens schließlich ist eine Semantisierung der Musik über die sprachlichen Anteile der Klavierstücke Schumanns möglich. Zunächst können die Titel der Stücke, von denen bereits die Rede war, direkt auf Elses Situation bezogen werden: *Carnaval* als Hinweis auf Maskerade und bevorstehende Entblößung, auch auf die Diskrepanz zwischen Schein und Sein, das die Gesellschaft, unter deren Zwängen Else leidet, kennzeichnet.<sup>41</sup> Des Weiteren können die lexikalisierten Metaphern, die manchen musikalischen Fachtermini zugrunde liegen, revitalisiert werden. So liest zum Beispiel Schneider die zunehmende Zahl der Auflösungszeichen in den drei Notentexten als

<sup>39</sup> Vgl. einen Tagebuch-Eintrag vom 19. Januar 1884: „Ich lese die Wasielewski'sche Schumannbiographie [...]“ (Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1879-1892*, hg. von Werner Welzig u. a., Wien: Verlag der Österr. Akademie der Wissenschaften, 1987, S. 164). Zu einer heutigen Lesart in dieser Tradition vgl. Udo Rauchfleisch, *Robert Schumann. Eine psychoanalytische Annäherung*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2004.

<sup>40</sup> Es finden sich knapp hundert Erwähnungen Schumanns in den Tagebüchern Schnitzlers: Vgl. Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1931, Gesamtverzeichnisse 1879-1931*, Wien: Verlag der Österr. Akademie der Wissenschaften, 2000, S. 500. Zum Beispiel am 19. Januar 1884: „Ich [...] spiele nun fast ausschließlich ihn. Ich schwärme für ihn nun einmal ganz und gar [...]“ (*Tagebuch 1879-1892*, S. 164) oder am 7. August 1910: „Nm. Viel Schumann gespielt, Noveletten, Kreisleriana (ganz) [...]“ (*Tagebuch 1909-1912*, Wien 1981, S. 167), auch zitiert bei Eilert, *Kunstzitat* (wie Anm. 27), S. 330.

<sup>41</sup> Aurnhammer sieht hier auch einen Hinweis auf Verdis *La Traviata*, da die „vom rechten Weg abgekommene Kameliendame unter den Klängen des Karnevals Abschied vom Leben nimmt“ (Aurnhammer, „„Selig, wer in Träumen stirbt““ [wie Anm. 33], S. 508). Zu dieser gängigen Interpretation der Notenzitate vgl. auch Rey, *Schnitzler* (wie Anm. 33), S. 65 f.; Schneider, „Ton- und Schriftsprache“ (wie Anm. 33), S. 18; Eilert, *Kunstzitat* (wie Anm. 27), S. 333; Huber, *Text und Musik* (wie Anm. 33), S. 82; Brandstetter, „Divested Interests“ (wie Anm. 36), S. 261.

Hinweis auf die sich bis zur Ohnmacht steigernde Selbstauflösung Elses.<sup>42</sup> Und schließlich bezieht Schnitzler mit den Musikziten Klavierstücke in seine Novelle ein, die selbst bereits Transformationen von Literatur darstellen: von Hoffmanns literarischem Verfahren einerseits, das Schumann als strukturelles Modell diente, von Jean Paul andererseits, dem Schumann u. a. die Figuren Florestan und Eusebius entlehnte (Vult und Walt in Jean Pauls *Flegeljahren*).<sup>43</sup> Daran ließen sich nun auch wieder inhaltliche Spekulationen anschließen; fruchtbarer erscheint mir aber, diese Bezüge als Hinweis darauf zu nehmen, daß es in den Musikziten um den Vorgang der *Medientransformation* als solchen geht.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Schneider, „Ton- und Schriftsprache“ (wie Anm. 33), S. 17 f.

<sup>43</sup> Auf Hoffmann verweisen u. a. die Titel der folgenden Stücke Schumanns: *Fantasiestücke, Kreisleriana, Nachtstücke*. Zur Wahlverwandschaft Schumanns zu Hoffmann vgl. in der neueren Forschung: Meike Becker-Adden, *Nahtstellen. Strukturelle Analogien der ‚Kreisleriana‘ von E.T.A. Hoffmann und Robert Schumann*, Bielefeld: Transcript, 2006; Christoph Bartscherer, „Kongenialität als Kompositionsprinzip. Robert Schumann auf den Spuren E.T.A. Hoffmanns und Jean Pauls“, in: *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch* 14/2006, S. 88-106. Vgl. in der neueren Forschung zu den Bezügen Schumanns auf Jean Paul: Monika Schmitz-Emans, „Jean Paul – Schumann – Heine: Überlegungen zu einer poetisch-musikalischen Konstellation“, in: *Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft* 2007, S. 85-104.

<sup>44</sup> Eine weitere Möglichkeit der Literarisierung stellt die Hineininterpretation eines (literarischen) Programms in die Komposition Schumanns dar, das sich dann als „zweite Handlungsebene, auf der die Wunschträume und Fieberphantasien des jungen Mädchens in Maskenspiel und Karnevalscherz überführt erscheinen“ (Eilert, *Kunstzitat* [wie Anm. 27], S. 334) erweist. Eine solche Interpretation nimmt Eilert vor, wenn sie die Stücke aus Schumanns *Carnaval* (die zitierten und die zwischen den zitierten liegenden Stücke) bestimmten Situationen der Monolognovelle zuordnet (ebd., S. 331-334). Darin folgt ihr Raymond („Masked in Music“ [wie Anm. 33]). Und auch Huber ist bemüht, den mit den Notenziten „auf kryptische Weise“ beschriebenen „Seelenzustand Elses“ aufzuschlüsseln und nimmt dafür eine zeitliche Parallelisierung von Musik und Literatur anhand der Zeitspanne, die zwischen erstem und zweitem Zitat in der Musik vergeht, vor. Das (nicht zitierte) Stück *Coquette* liest er als Ausdruck der „unterdrückten Seite [Elses, N.G.] Gefühlslebens mit ihrem ‚theatralischen und exhibitionistischen Gestus‘“ (Huber, *Text und Musik* [wie Anm. 33], S. 87); ebenso liest er *Reconnaissance* als Ausdruck des „erotischen Aspekts von Elses Auftritt“. Die Musik mache hier (im Unterschied zum literarischen Text) deutlich, daß „Elses Entblößungsakt keine reine Opfertat ist“, sondern auch mit Elses heimlichen Wünschen zusammen trifft (ebd., S. 88). Im oben genannten Sinne verfolgt Huber also eine Lektüre, die die Musik als komplementäre Ergänzung des literarischen Textes versteht. Es gehe Schnitzler darum, „seinen Lesern mit Schumanns Musik das Spannungsverhältnis in Elses Psyche deutlich“ zu machen (ebd., S. 89). Ebenfalls in diese Reihe gehört der Bezug auf die von Schumann dem Zyklus zugrunde gelegten Buchstabenchiffren ASCH, die sich sowohl auf Schumann, wie auf seine Verlobte Ernestine und den Wohnort Ernestines, Asch, beziehen. Für Lange-Kirchheim greift Schnitzler diese Verschlüsselung auf, indem er seinen eigenen Namen (Asch als Ar-

Die Semantisierungen nehmen den Musikzitate die Irritation. Sie ordnen sie, am ehesten im Sinne eines Kommentars, in einen sinnhaften Zusammenhang mit dem Rest der Novelle ein.<sup>45</sup> Dabei treten sie mit Ausnahme der ersten Deutung (Musik als Sprechen des Unbewußten) aus der Inneren-Monolog-Situation heraus, nehmen gewissermaßen die Position einer externen Instanz ein, die symbolische Hinweise auf Elses Situation liefert.<sup>46</sup> Bei der ersten Lektüre der Novelle stellt sich aber ein ganz anderer Effekt ein. Die Musikzitate lösen Irritation aus. Die Lektüre gerät beim Übergang vom einen ins andere Medium ins Stocken.<sup>47</sup> Das Resultat ist eine gegenseitige Verfremdung. Um diesen Vorgang zu verstehen, muß der Medienbegriff, mit dem ich bis hierher operiert habe, noch einmal differenziert werden.

Bislang habe ich unter dem Begriff Medium ein konventionell als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv verstanden. Doch fällt es schwer, ein so definiertes Medium „als solches“ zu bestimmen, stellt es doch erst einmal nur einen Möglichkeitsraum für die Bildung unendlich vieler Formen, eine amorphe Masse „lose gekoppelter Elemente“ dar, aus denen dann die festen Kopplungen und somit die beschreibbaren Formen erst hervorgehen.<sup>48</sup> Fokussiert man also die Differenzen zwischen zwei Medien, so untersucht man sie bereits als Formen, d. h. als bestimmte und feste Kopplungen der Elemente anderer Medien.<sup>49</sup> Texte untersucht man dann als Formen im Medium der Sätze, Sätze als Formen im Medium der Wörter, Wörter als

---

thur Schnitzler), sowie Else (die Ernestine korrespondiert) damit genannt sieht (Lange-Kirchheim, „Adoleszenz“ [wie Anm. 1], S. 295).

<sup>45</sup> Die Zurücknahme der Irritation gilt ebenso für Deutungen, die den literarischen Text durch die Notenzitate zur Bühne erweitert sehen. Die Musik ist hier Begleitmusik für Elses großen Auftritt; darin einerseits Hinweis auf Elses an Literatur und Oper geschultes Arsenal von Ausdrücken und Gesten und auf ihren Narzißmus, andererseits auf die Schein-Haftigkeit der Gesellschaft und ihren Voyeurismus. Vgl. dazu Aurnhammer, „„Selig, wer in Träumen stirbt““ (wie Anm. 33), S. 501; Fritsche, *Dekadenz* (wie Anm. 33), S. 250; Eilert, *Kunstzitat* (wie Anm. 27), S. 324-329; Brandstetter, „Divested Interests“ (wie Anm. 36), S. 260-261.

<sup>46</sup> Ähnlich sehen Aurnhammer („„Selig, wer in Träumen stirbt““ [wie Anm. 33], S. 501) und Huber (*Text und Musik* [wie Anm. 33], S. 80) eine Funktion der Musikzitate darin, „dem Leser kritische Distanz und Überprüfung der ‚Realität‘ zu ermöglichen“ (S. 80), weil sie als ‚fremde Stimme‘ den Inneren Monolog Elses unterbrechen.

<sup>47</sup> Stegbauer spricht hier auch von einem „Bruch in der Erzählhaltung“, der darin besteht, daß der Leser aus Elses innerem Monolog heraus geworfen wird und damit auch Else und der Leser auseinander brechen. Selbst wenn der Leser über die Musik also Einblick in Elses Psyche erhält, so ist das keiner der Identifizierung und Unmittelbarkeit mehr, wie zuvor im Inneren Monolog, sondern der Analyse und Mittelbarkeit (Stegbauer, „„Wer spielt da so schön?““ [wie Anm. 26], S. 234-236).

<sup>48</sup> Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995, S. 168.

<sup>49</sup> Vgl. S. 172.

Formen im Medium der Sprachlaute/Buchstaben. Dieses differenztheoretische Verständnis des Medienbegriffs, das auf Luhmann zurückgeht, hat für meine Untersuchung den Vorteil, daß es Inter-Medialität als Transfer von Formen begreifbar macht. Die Zitation von Musik in Schnitzlers *Fräulein Else* läßt sich so als Transfer der Form ‚musikalische Phrase‘ vom Medium der Töne ins Medium der Wörter verstehen. Doch was bedeutet das?

Übertragen auf Musik stoßen Luhmanns Überlegungen insofern an ihre Grenzen, als sich ein Musikstück zwar auch aus musikalischen Phrasen, diese wiederum aus Motiven und diese aus Tönen/Notenzeichen zusammensetzen, die Zwischenstufen aber jeweils so eng an die vorhergehende Stufe gebunden sind, daß sie sich *nicht* als medialer Pool lose gekoppelter Elemente, sondern nur als Kleinform innerhalb einer größeren Form begreifen lassen. Einzig die Töne/Notenzeichen, die letzte Stufe also, läßt sich als ein Medium im Sinne Luhmanns verstehen. Diese Beobachtung macht auf eine wesentliche Differenz der beiden Medien Musik und Literatur aufmerksam. Wendet man Luhmanns Modell an, so ‚fehlen‘ der Musik gewissermaßen einige Zwischenmedien. Wo die literarischen Sätze auf Wörter als ihr Medium und die Wörter wiederum auf Sprachlaute/Buchstaben als ihr Medium verweisen, lassen die musikalischen Phrasen die Stufe der Wörter aus. Sie verweisen sogleich auf Töne/Notenzeichen als ihr Medium. Was eine banale Erkenntnis zu sein scheint, wird wichtig, wenn Inter-Medialität im Sinne des eben beschriebenen Form-Transfers verstanden wird. Die Form der musikalischen Phrase wird, und genau dies ist der Effekt der Musikzitate bei Schnitzler, in einen medialen Kontext transferiert, dem es keine Entsprechung entgegensetzen hat: das Medium der Wörter. Dadurch drängt sich zum einen die Frage nach der Semantisier- bzw. die Einsicht der Nichtsemantisierbarkeit von Musik auf, zum anderen wird das Medium der Wörter durchlässig für das hinter der Form der Wörter liegende Medium der Sprachlaute/Buchstaben, die als Sprechsilben, nicht als Morpheme, die Entsprechung zu den Tönen/Notenzeichen bilden. Das heißt, in der gegenseitigen Verfremdung wird sowohl eine kunstinterne Distinktion der beiden Medien als Formen gewonnen, wie zugleich diese Distinktion durchsichtig gemacht auf die Verwandtschaft der Ausgangsmedien.

Zugleich läßt sich aus diesen Überlegungen ein differenzierter Begriff von der Intermedialität dieses Textes gewinnen. Er weist sich genau dadurch als intermedialer aus, daß er sich aus dem Pool nicht nur eines, sondern zweier Medien speist: aus dem der Sätze einerseits, dem der musikalischen Phrasen andererseits, die sich jedoch aufgrund ihres fest gefügten Charakters immer schon als Formen ausweisen und dadurch das eigentliche Ausgangsmedium der Töne/Notenzeichen in den Blick rücken, dem auf sprachlicher Seite das Medium der Sprachlaute/Buchstaben entspricht.

Die Kombination von literarischem Text und Musik in Schnitzlers Novelle zeitigt also zwei Effekte. Einerseits kann die Differenz der beiden minimiert werden, indem vom konkreten Lesevorgang abstrahiert und eine Semantisierung der Musik unternommen wird, die allerdings immer wieder an ihre Grenzen (der Unauflösbarkeit oder der Willkürlichkeit) stößt. Andererseits kann, indem der konkrete Lesevorgang beachtet wird, die Differenz von Text und Musik gerade herausgestellt und konturiert werden. Die Medienkombination verfährt dann nicht im Sinne einer Ergänzung, sondern im Sinne der Verfremdung, die sowohl eine kunstinterne Distinktion wie die Offenlegung einer medialen Verwandtschaft zur Folge hat.<sup>50</sup> Letztere wiederum ebnet den Weg zu einem Verständnis des Inneren Monologs, der die Novelle formal bestimmt, als Transfer aus und Transformation von Musik.

#### 4. Transfer und Transformation: Von der Freien Fantasie zum Inneren Monolog

Geht man von der linearen Lektüre des Textes aus, wird man mitten in einem Satz von Elses Innerem Monolog (einmal sogar mitten in einem Wort) in die Phrasen der Musik entlassen. Schumanns Musik erscheint so zum einen als Inhalt des Inneren Monologs: Elses Bewußtsein ist in dem Moment von der Musik eingenommen, die sie gerade hört.<sup>51</sup> Ähnlich wie zuvor die Dialoganteile anderer Personen, die kursiv in den Text eingelassen sind, ist so auch die Musik als Notenzitat im Text präsent. Zum anderen *ist* der Innere Monolog aber auch Musik, und zwar nicht nur, weil Musik um 1900 gern als Stimme des Unbewußten verstanden wurde, sondern vor allem, weil der Innere Monolog Strukturen übernimmt und transformiert, die von Schnitz-

<sup>50</sup> Die Notenzitate lassen sich auch als Versuch der Literatur verstehen, den Leser zur Imagination der klingenden Musik anzuregen – in diesem Sinne handelt es sich hier um Kombination als *Evokation* – und so die Wirkung des Textes durch die der Musik eigene Wirkungsmacht zu steigern. Entsprechend sieht Fritsche in den Notentexten den Versuch, dem Leser nicht über den Inneren Monolog, sondern über die Notenzeichen einen ‚direkten‘ Zugang zur Musik zu schaffen (Fritsche, *Dekadenz* [wie Anm. 33]). Ähnlich äußert sich auch Huber, *Text und Musik* (wie Anm. 33), S. 82.

<sup>51</sup> Wie Achim Aurnhammer gezeigt hat, ist der Innere Monolog Elses insgesamt stark von „Lektüre und Theatererlebnisse[n]“, darunter auch Opernerlebnissen geprägt, auf die „die sentimental Vorstellungen und Sentenzen zurück [gehen]“ (Aurnhammer, „„Selig, wer in Träumen stirbt““ [wie Anm. 33], S. 501). Diese Beobachtung wird aufgegriffen und ausgebaut von Eilert, *Kunstzeit* (wie Anm. 27), S. 324-329. Eilert weist auch auf das „Opernhafte“ des Auftritts Elses im Musikzimmer hin, wie vor ihr bereits Fritsche, *Dekadenz* (wie Anm. 33), S. 250. Das gilt ebenso für Brandstetter, „Divested Interests“ (wie Anm. 36), S. 260-261.

lers Zeitgenossen mit einer bestimmten Form von Musik assoziiert wurden. Die Notenzitate lassen sich demnach als Hinweise auf eine Verwandtschaft des Inneren Monologs mit einer bestimmten Form von Musik lesen. Aus dieser Perspektive betrachtet, handelt sich beim Inneren Monolog um eine *Transformation* als *Simulation* von musikalischen Strukturen.<sup>52</sup>

Als Erfinder des Inneren Monologs gilt Edouard Dujardin mit seinem Roman *Les lauriers sont coupés* (1887). Schnitzler kannte diesen Roman, in dem Dujardin übrigens auch Notentext zitiert, allerdings in rein illustrativer Funktion.<sup>53</sup> Tatsächlich führt Dujardin den Inneren Monolog, den er in diesem Roman entwickelt, in seiner Studie *Le monologue intérieur* (1931) auf Richard Wagners Musikdramen zurück:

La plupart des critiques ont comparé le monologue intérieur à toutes sortes de choses, [...] ils n'ont pas [...] signalé l'analogie, disons la parenté que présentent ces petites phrases successives avec les motifs musicaux tels, par exemple, que les a employés Richard Wagner.<sup>54</sup>

Dujardin geht es dabei nicht um die Möglichkeit, den mit Leitmotiven durchzogenen Orchesterpart der Musikdramen als Stimme des Unbewußten der dramatischen Personae zu lesen. Sondern er ist vorwiegend an der Kompositionsstruktur interessiert, die mit der Benutzung der Leitmotive einher-

<sup>52</sup> Daher rühren möglicherweise auch einige Schwierigkeiten, die er beim Versuch der Einordnung in klassische literaturwissenschaftliche Kategorien macht, wie Michael Niehaus („Die Vorgeschichte des ‚inneren Monologs‘“, in: *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 29/1994, S. 225-239) beschreibt: Ist er eine Erzähltechnik? Oder ist er nicht vielmehr gerade eine nicht-narrative Form? Er sprengt die Unterscheidungen der Gattungen Epik, Dramatik und Poesie. Und er läuft „auf einen Punkt zu, an dem die Sprache [...] noch nicht Sprache ist“ (S. 227), insofern in ihm der „stream of consciousness [...] gleichsam zu sich selbst [spricht]: etwas spricht, ohne daß das Subjekt weiß, daß etwas spricht. Es wird Medium.“ (S. 229).

<sup>53</sup> Brief vom 1. Oktober 1898 an Marie Reinhard (in: Arthur Schnitzler, *Briefe 1875-1912*, hg. von Therese Nickl, Frankfurt a. M.: Fischer, 1981, S. 354), zit. bei Niehaus, „Die Vorgeschichte des ‚inneren Monologs‘“ (wie Anm. 52), S. 230.

<sup>54</sup> Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur* (1931), Paris: Messein, 1981, S. 54. Vgl. zum Bezug von Dujardin auf Wagner auch Niehaus, der die Pointe darin sieht, daß sowohl Wagners leitmotivisch strukturierte Musik wie Dujardins Innerer Monolog als „Speicher“ all dessen fungieren, was sie „alles über das Subjekt w[issen]“, wohingegen das Subjekt selbst „Subjekt des Vergessens ist“ (Niehaus, „Die Vorgeschichte des ‚inneren Monologs‘“ [wie Anm. 51], S. 230). Sowie Friedman, der auf Dujardins Bezug auf Wagner eingeht, und grundsätzlich drei musikalische Formen des Einflusses auf den „stream of consciousness“ unterscheidet: kontrapunktische Arbeit, Leitmotivik und schließlich die Übernahme bestimmter musikalischer Formen wie der Fuge oder der Sonatenhauptsatzform im Modus der Analogie (Melvin Friedman, *Stream of Consciousness: a Study in Literary Method*, New Haven: Yale University Press, 1955, S. 11-18 und S. 121-138).



geht. Das Motiv Wagners ist für Dujardin gekennzeichnet nicht nur durch seine emotionale Bedeutung, sondern vor allem durch seinen Verzicht auf einen ‚logischen‘ Zusammenhang mit dem es umgebenden musikalischen Material sowie durch seinen Verzicht auf Entwicklung. Alle drei Merkmale findet er auch im Inneren Monolog wieder:

A l'état pur, le motif wagnérien est une phrase isolée qui comporte toujours une signification émotionnelle, mais qui n'est pas reliée logiquement à celles qui précèdent et à celles qui suivent, et c'est en cela que le monologue intérieur en procède. De même que le plus souvent une page de Wagner est une succession de motifs non développés dont chacun exprime un mouvement d'âme, le monologue intérieur est une succession de phrases courtes dont chacune exprime également un mouvement d'âme, avec cette ressemblance qu'elles ne sont pas liées les unes aux autres suivant un ordre rationnel mais suivant un ordre purement émotionnel, en dehors de tout arrangement intellectualisé.<sup>55</sup>

Dujardins Fixierung auf Wagner ist zeittypisch; und die Fixierung auf Wagner bringt eine Fixierung auf die sogenannte Leitmotivtechnik mit sich, obwohl das, worauf Dujardin seinen Schwerpunkt legt, gar nicht unbedingt an diese geknüpft ist. In seiner späteren Definition des Inneren Monologs fällt die Rede vom Motiv dann auch ganz aus; was bleibt, ist vor allem der Hinweis auf die jenseits von ‚Logik‘ verordnete, d. h. auf klare Zusammenhänge und Entwicklung zu Gunsten von vagen Ähnlichkeiten und kreisender Bewegung verzichtende Organisation:

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression „tout venant“.<sup>56</sup>

Schaut man über den Tellerrand der Wagner-Begeisterung hinaus, so ergeben sich aus dieser Charakterisierung mindestens ebenso überzeugende Bezüge des Inneren Monologs zu einer musikalischen Gattung und den sie begleitenden Debatten, die ihre Hochphase um 1800 hatte und von dort in die Musik des 19. Jahrhunderts, insbesondere in die Klaviermusik ausstrahlte: die Freie Fantasie. Die Freie Fantasie entsteht am Ende des 18. Jahrhunderts als eine allein der Einbildungskraft des Komponisten verpflichtete, der Improvisation nahe verwandte musikalische Gattung, die sich durch „partielle Taktfreiheit, Themenfreiheit, raschen Teil- und Affektwechsel, Freiheit von der periodischen Einteilung, den harmonischen Normen und von einer kla-

<sup>55</sup> Dujardin, *Le monologue intérieur* (wie Anm. 54), S. 55.

<sup>56</sup> S. 59.



ren, an anderen Gattungen orientierten Formanordnung“ auszeichnet.<sup>57</sup> Ihr erster und bekanntester Vertreter ist Carl Philipp Immanuel Bach. Das Problem, das diese Gattung für die Zeitgenossen bedeutete, war zunächst das Fehlen eines bestimmbareren (Affekt-)Inhalts, den sie doch aufgrund ihrer expressiven Sprengung kompositorischer Konventionen so nahe zu legen schien, später vor allem das Fehlen erkennbarer Formen. Was die Kritiker veranlaßte, die Freie Fantasie als Ausdruck (und in Bezug auf den Hörer auch Verursacher) von Wahnsinn zu lesen, verleitete die Befürworter jedoch dazu, die Freie Fantasie als genuinen Ausdruck der Einbildungskraft, und zwar nicht so sehr ihrer Inhalte, sondern ihrer Bewegung als solcher zu lesen. Das heißt: Sie nehmen keine Semantisierung von Musik vor, sondern hören Musik als Abbild eines bestimmten geistigen Prozesses. Einer dieser Befürworter war E.T.A. Hoffmann. Statt die Freie Fantasie als Un-Form abzulehnen, entwickelt er mit Bezug u. a. auf Kompositionen Beethovens und im Rückgriff auf zeitgenössische Poetiken die Vorstellung einer arabesken Form.<sup>58</sup> Deren Ordnung besteht nicht in der Erfüllung eines bestimmten Gattungsmodells, sondern im Prinzip der arabesken Verschlingung, das die mannigfaltigen Passagen eines Stückes miteinander verbindet, ohne dadurch ein gestalthaftes Ganzes auszubilden. Hoffmann ließ sich von diesen Überlegungen auch in seinen literarischen Schriften inspirieren, die wiederum Schumanns kompositorisches Formverständnis beeinflussen.<sup>59</sup>

Schnitzlers Innerer Monolog knüpft an diese Tradition an, indem er frühe Klavierstücke Schumanns zitiert. Diese wurden im 19. und frühen 20. Jahrhundert als aus dem Improvisieren erwachsene, allein der Fantasie und den Emotionen des Komponisten verpflichtete, poetische Ergüsse aufgefaßt. Zum Beispiel urteilt 1906 Hermann Abert über Schumanns bis 1840 entstandene Klavierwerke, der Komponist habe hier „ungestört den Märchen seiner Phantasie lauschen“ können.<sup>60</sup> Dieses Schumann-Bild, das heute in Teilen immer noch aktuell ist, beruft sich auf zahlreiche Schriften, in denen der Komponist seinen Kompositionsprozeß in eben dieser Weise beschreibt, sowie auf Schumanns Anlehnung an Autoren wie Jean Paul und Hoffmann,

<sup>57</sup> Peter Schleuning, *Die Freie Fantasie. Ein Betrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göttingen: Kümmerle, 1973, S. 36 und S. 104.

<sup>58</sup> Vgl. dazu Erwin Rothermund, „Musikalische und dichterische Arabeske bei E.T.A. Hoffmann“, in: *Poetica* 2/1968, S. 48-69; sowie Gess, *Gewalt der Musik* (wie Anm. 14), S. 187-209.

<sup>59</sup> Vgl. dazu die in Anmerkung 43 genannte Literatur.

<sup>60</sup> Hermann Abert, „Robert Schumann und die Gegenwart“, in: *Der Tag*, Berlin 27. Juli 1906, S. 827, zit. nach Gerhart Dietel, *Eine neue poetische Zeit. Musikanschauung und stilistische Tendenzen im Klavierwerk Robert Schumanns*, Kassel: Bärenreiter, 1989, S. 95.

deren Werke im frühen 20. Jahrhundert ebenfalls als bizarr und phantastisch rezipiert wurden.<sup>61</sup> Vor allem die ersten beiden Zitate, die Schnitzler aus Schumanns *Carnaval* wählt, passen zu dieser Auffassung. Sie stammen aus dem Stück *Florestan*, das sich durch besonders intensive Kontraste (Tempi, Dynamik) und Disparatheit des musikalischen Materials auszeichnet. Beides ist im ersten Zitat auf kleinstem Raum zusammen gedrängt, in dem sich abrupte Motivwechsel und Wechsel der Dynamik finden.<sup>62</sup>

tausend, Herr von Dorsday. Schumann? Ja, Karneval . . . Hab' ich auch einmal studiert. Schön spielt sie. Warum denn sie? Viel-



leicht ist es ein Er? Vielleicht ist es eine Virtuosin? Ich will einen Blick in den Musiksalon tun.

Abbildung 2<sup>63</sup>

Das zweite Zitat ist aus einem Steigerungszusammenhang herausgegriffen – dafür stehen ein die Verkürzung der Motive, die Zusammendrängung auf engstem Raum und die Transposition – und macht daher ebenfalls einen äu-

<sup>61</sup> Vgl. zur Neigung der Schumann'schen Kompositionen zur Fantasie: Constantin Floros, „Schumanns musikalische Poetik“, in: *Musik-Konzepte. Sonderband Robert Schumann I*, München: Edition text+kritik, 1981, S. 90-104, hier S. 93-94; Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber: Laaber-Verlag, 1982, S. 119-144; Gerhard Dietel, *„Eine neue poetische Zeit“. Musikanschauung und stilistische Tendenzen im Klavierwerk Robert Schumanns*, Kassel: Bärenreiter, 1989, S. 94-130.

<sup>62</sup> Das erste Zitat enthält bereits ein Zitat aus Schumanns Zyklus *Papillons*. Über den Rückbezug auf Jean Pauls „Larventanz“ in *Flegeljahre*, auf den Schumann sich mit *Papillons* bezog, sieht Raymond Schnitzler hier einen Hinweis auf die bevorstehende „Entlarvung“ Elses (Raymond, „Masked in Music“ [wie Anm. 33], S. 176). Überzeugender scheint mir der Gedanke Lange-Kirchheims, daß es hier um den Hinweis auf das Verfahren der Zitierung überhaupt geht (Lange-Kirchheim, „Adoleszenz“ [wie Anm. 1], S. 298).

<sup>63</sup> aus: Schnitzler, *Fräulein Else* (wie Anm. 1), S. 271.

berst erregten Eindruck. Die Zitate wirken wie Fetzen, herausgerissen aus einem Zusammenhang, den das Stück *Florestan* aber selbst auch nur als Fluß, nicht als gestalthaftes Ganzes bietet.

ben es gut . . . nur ich bin verdammt . . . Dorsday! Dorsday! Ist er das wirklich? Er sieht mich nicht. Jetzt schaut er aus, wie ein



anständiger Mensch. Er hört zu. Fünzigtausend! Jetzt oder nie. Leise die Tür aufgemacht. Da bin ich, Herr von Dorsday! Er

Abbildung 3<sup>64</sup>

Ganz anders das Zitat aus *Reconnaissance* (vgl. Abb. 1). Hier handelt es sich um eine typische Periodenform; zudem zeichnet es sich durch Einheitlichkeit in Tempo, Dynamik und Ausdruck aus. Das Zitat hat dadurch den Charakter eines kleinen, in sich abgeschlossenen Ganzen. Innerhalb des *Carnaval*, insbesondere aber im Kontext von Schnitzlers Novelle, fällt die Ausgeglichenheit dieser Passage auf, steht sie doch im Kontrast zur Erregtheit der Situation und zur Sprunghaftigkeit von Elses Gedanken. Der Titel des Stückes – *Reconnaissance* – macht es möglich, die Periode als wiedererkanntes Vergessenes zu begreifen, das musikalisch die Form eines Rückgriffs auf die heile Welt der Gattungsformeln annimmt. Eine Semantisierung ist hier aufgrund der Geschlossenheit jedoch noch viel weniger möglich als bei den beiden anderen Zitaten. Zugleich ruft dieses Zitat ins Bewußtsein, daß Schumanns frühe Klavierkompositionen, selbst wenn sie auf ein Fantasieren am Klavier zurückgehen, keinesfalls ungestalteter, unkomponierter, reiner Erguß sind. *Carnaval* wird zum Beispiel durch fest gelegte Tonreihen motivisch zusammen gehalten, die zu Beginn der Stücke auftauchen und eine unterschwellige Einheit des Zyklus gewährleisten. Durch das letzte Zitat

<sup>64</sup> S. 272.

wird also auf die Komponiertheit des *Carnaval* und damit auch auf die Differenz romantischer zu vorromantischen Klavierfantasien hingewiesen. Während letztere stark rhapsodischen Charakter haben, zeichnen sich erstere durch eine stärkere Einbeziehung traditioneller Kleinformen und ein Bemühen um Großzusammenhänge stiftende formale Verfahren aus.

Liest man die Musikzitate nicht nur als Hinweis auf eine mögliche Herkunft des Inneren Monologs, sondern auch als Hinweis auf seine Verfaßtheit, läßt sich aus diesem Befund eine formale Abgrenzung des Inneren Monologs gegen verwandte, aber lockerer gefügte Formen avantgardistischen Schreibens, wie etwa die *écriture automatique* gewinnen. Denn er erweist sich der aufmerksamen Lektüre als durchaus *geformte* Formlosigkeit: Assoziationssprünge, die aber durch ein Geflecht wiederkehrender Motive verbunden sind; Ellipsen, die jedoch die syntaktische Ordnung nie ganz aus der Balance bringen; mäandernde Bewußtseinsinhalte, die aber einer dramatischen Steigerungslogik folgen. Der Befund des *sowohl-als-auch* spiegelt sich auch in der Forschung wieder, die mal die „formauflösende Tendenz solcher Bewußtseinsstenogramme“<sup>65</sup> und die durch den „Assoziationsstil“ bedingte „Dekomposition“<sup>66</sup> der Novelle, mal das sie beherrschende „Formgesetz der Konzentration“,<sup>67</sup> ihr „Gefüge der Leitmotive“ und ihr „dramatisches Gepräge“<sup>68</sup> betont hat. Die Zitate aus *Carnaval* erweisen sich so als Schlüssel nicht nur für die Bedeutungs-, sondern vor allem für die Formkonstitution der Novelle. Was Hoffmann als ‚arabeske Form‘ der Freien Fantasie bezeichnet hat, nämlich den paradoxen Befund einer geformten Formlosigkeit, stellt sich als Strukturprinzip des Inneren Monologs heraus. Durch den intermedialen Bezug der Novelle auf Musik, auf den die Notenzitate als Marker verweisen, gelangt dieses Formprinzip des Inneren Monologs und mit ihm die formale Gestaltung überhaupt (statt der rein inhaltlichen Seite, über die der Innere Monolog im Unterschied zur Freien Fantasie eben auch verfügt) in den Fokus der Rezeption.

Dujardin bezeichnet das Verhältnis von Innerem Monolog und Musik als *parenté*. Zu klären bleibt, um was für eine Art von Verwandtschaft es sich dabei handelt. Gegen ein streng genealogisches Argument sprechen zum ei-

<sup>65</sup> Jürgen Zenke, *Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert*, Köln/Wien: Böhlau, 1976, S. 57f.

<sup>66</sup> Manfred Diersch, *Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*, Berlin: Rütten & Loening, 1977, S. 96 und S. 94.

<sup>67</sup> Rey, *Schnitzler* (wie Anm. 33), S. 49.

<sup>68</sup> Zenke, *Monolog Erzählung* (wie Anm. 65), S. 59 und S. 66.

nen plausible innerliterarische Herleitungen des Inneren Monologs.<sup>69</sup> Wichtiger aber ist, daß sich beide, Innerer Monolog und Freie Fantasie, auf bestimmte Vorstellungen vom Gang der Einbildungskraft bzw. von der Abfolge der Bewußtseinsinhalte zurückbeziehen lassen, wie sie in der Anthropologie des späten 18. bzw. späten 19. Jahrhunderts konstruiert wurden. Daß die Einbildungskraft ein dubioses Vermögen ist, welches ungezähmt durch den Verstand einen regellosen Fluß von Bildern erzeugt, an dem der Mensch wahnsinnig zu werden droht – so die Befürchtung etwa Kants – findet im Kompositionsstil der Freien Fantasie sein ambivalent beurteiltes Pendant. Man denke an Kants Sorge vor einem durch Musik ausgelösten haltlosen „Gedankenspiel“ des Hörers.<sup>70</sup> Oder an Tiecks Beschreibungen arabesker Bilderfolgen, die durch die damals neuartigen und oft als Freie Fantasien rezipierten Symphonien im Hörer wachgerufen werden: „Oft siehst du Syrenen auf dem holden Meeresspiegel schwimmen, die mit den süßesten Tönen zu dir hinsingen; dann wandelst du wieder durch einen schönen sonnenglänzenden Wald, durch dunkle Grotten, die mit abenteuerlichen Bildern ausgeschmückt sind; unterirdische Gewässer klingen in die Ohr, seltsame Lichter gehen an dir vorüber.“<sup>71</sup> Knapp 100 Jahre später wiederum stellt William James – ebenfalls mit Verweis auf Musik – fest, daß die Inhalte des Bewußtseins die Form eines unaufhörlich fließenden Stroms vager Bilder haben.<sup>72</sup> Diesmal findet diese Einsicht im Inneren Monolog

<sup>69</sup> Etwa die Erklärung des Inneren Monologs als Verlagerung des Erzählers nach innen, als Hybrid von Drama und Erzähltext oder als Ergebnis einer (auch) literarischen Problematisierung des Konzepts eines mit sich selbst identischen, geschlossenen Subjekts. Für Literatur zum Thema vgl. neben der bereits genannten (siehe Anm. 52) auch Dorrit C. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: University Press, 1983; Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley: University of California Press, 1972.

<sup>70</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), in: ders., *Werke in zwölf Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, <sup>13</sup>1994 (<sup>1</sup>1968), Bd. 10, S. 267.

<sup>71</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder/Ludwig Tieck, *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst. Zweyter Abschnitt. Anhang einiger musikalischen Aufsätze von Joseph Berglinger*, in: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe*, hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Heidelberg: Winter, 1991, Bd. 1, S. 199-253, hier S. 244.

<sup>72</sup> William James kommt in dem Kapitel seiner *Principles of Psychology* (1890) (Cambridge: Dover Publications, 1981), in dem er den Begriff „stream of consciousness“ entwickelt, auf Musik zu sprechen. Nachdem er Bewußtsein als „nothing jointed; it flows“ (S. 233) beschrieben hat, beschreibt er die Vagheit der allermeisten Bewußtseinsinhalte. „Every definite image in the mind is steeped and dyed in the free water that flows round it. With it goes the sense of its relations, near and remote, the dying echo of whence it came to us, the dawning sense of whither it is to lead. The significance, the value, of the image is all in this halo or penumbra that surrounds and es-

und verwandten Erzählformen ihr künstlerisches Ebenbild. Aus dieser Perspektive betrachtet, handelt es sich bei Freier Fantasie und Innerem Monolog also um eine zeitlich verschobene Parallelentwicklung, d. h. um unterschiedliche künstlerische Ausprägungen eines meta-künstlerischen Vorgangs, wie er in der Anthropologie der Zeit konstruiert wird. Der Innere Monolog ist dann nicht mehr als transformative Simulation der Freien Fantasie, sondern als transformative (Teil-)reproduktion eines geistigen Prinzips zu verstehen, das die Freie Fantasie nur zuerst künstlerisch ausgeprägt hat, das aber nicht spezifisch für diese ist, sondern durch die Künste wandert und dabei jeweils unterschiedlich transformiert wird. Dabei darf die Beziehung zwischen philosophischer/psychologischer Anthropologie und den Künsten jedoch nicht als Einbahnstraße verstanden werden. Vielmehr ist durchaus denkbar, daß der Einfluß auch umgekehrt verlaufen ist, Freie Fantasie und Innerer Monolog also zur Konzeption der Einbildungskraft oder der Bewußtseinsinhalte als regellosem Bilderfluß beigetragen haben.

Aufgrund dieses gemeinsamen Bezugspunkts liegen strukturelle Ähnlichkeiten zwischen Freier Fantasie und Innerem Monolog ebenso nahe wie medienspezifische Differenzen, auf deren Funktion für den literarischen Text abschließend noch einmal genauer eingegangen werden soll. In dreierlei Hinsicht läßt sich die Freie Fantasie als Radikalisierung des Inneren Monologs lesen. Erstens zeichnet sich der Innere Monolog, im Vergleich mit traditionellen diegetischen Erzählformen, durch eine besonders reiche, zugleich aber auch außergewöhnlich dichte semantische Besetzung aus, weil er mehr sagt, als dem Sprecher bewußt ist. Insofern verspricht er zwar ein Plus an Bedeutung, zugleich ist dieses Plus aber weder für den Sprecher noch für den Leser leicht zu entschlüsseln, so daß das semantische Versprechen zunächst einmal enttäuscht zu werden scheint. Auf noch radikalere Weise enttäuscht aber Instrumentalmusik das Versprechen von Bedeutung, vor allem solche Instrumentalmusik, die wie die Freie Fantasie durch ihr Aufsprengen klassischer Formen über eine große Expressivität verfügt, welche jedoch semantisch gerade nicht aufgeschlüsselt werden kann. Innerliterarisch hergeleitet, läßt sich der Innere Monolog zweitens als eine Verschiebung der Diegese zum Drama, d. h. als ein Hybrid aus diegetischer Erzählform und dramatischer Form beschreiben. Durch die Integration der Musikzitate wird die Tendenz zum Dramatischen aber radikalisiert, weil die klassisch-

---

corts it, – or rather that is fused into one with it and has become bone of its bone and flesh of its flesh.“ (S. 246) Als Beispiel für solche „premonitory glimpses“, die aufgrund ihrer Flüchtigkeit nie die Bestimmtheit von „verbal images“ annehmen, sondern nur Ahnungen von „schemes of relation between terms“ bleiben, führt er Mozarts Kompositionsprozeß an (S. 247, Anmerkung 17).

romantische Instrumentalmusik nicht nur eine Performance-Kunst ist, sondern vor allem auch keine Diegese kennt. Selbst die sogenannte Programmusik des 19. Jahrhunderts ist nicht als diegetische Erzählung, sondern als Abfolge von Handlungssequenzen gehört worden, die in der Musik auf mehr oder weniger erfolgreiche Weise mimetisch abgebildet wurden.<sup>73</sup> Wenn ich bislang von den Musikziten gesprochen habe, habe ich zumeist die Differenz zwischen ihrer schriftlichen und klanglichen Dimension ignoriert und den Notentext als Platzhalter der klingenden Musik gelesen. Es stellt sich jedoch drittens die Frage, ob dieses Vorgehen angesichts eines stumm zu lesenden Textes angemessen ist. Einer solchen Lektüre kann die Musik allenfalls „innerlich“ erklingen, nach außen muß der Notentext ebenfalls stumm bleiben. Im Unterschied zum literarischen Text fällt diese Stummheit im Fall von Musik aber besonders auf, weil sie dem üblichen Umgang mit Notentext und der üblichen Erfahrung von Musik widerspricht. Die Musikzitate heben so ein weiteres Merkmal des Inneren Monologs hervor: seine Stummheit. Denn für diesen ist konstitutiv, daß er ebenfalls nur im Innern des Sprechers abläuft und für die anderen Protagonisten unhörbar bleibt.

Fokussiert man also auf die medien-spezifischen Differenzen von Freier Fantasie und Innerem Monolog als unterschiedlichen künstlerischen Pendanten eines meta-künstlerischen geistigen Prinzips, so lassen sich die Musikzitate in Schnitzlers Text als Radikalisierungen des Inneren Monologs lesen. Sie unterstützen die Intensivierung der Spannung, die die Szene als Höhepunkt der Erzählung auszeichnet. Außerdem machen sie durch die Hervorhebung der semantischen Dichte und der Stummheit des Inneren Monologs auf die Isolation der Protagonistin aufmerksam, die in dieser Szene und den folgenden, in denen sie zur Hysterikerin pathologisiert wird, ebenfalls ihr größtes Ausmaß erreicht. Insgesamt erweisen sich die Musikzitate so als Schlüssel nicht nur für die Bedeutungs- und Formkonstitution, sondern auch den energetischen Aufbau der Novelle.

Der kursorische Gang durch die Bezüge der Literatur auf Musik vom späten 18. bis ins 20. Jahrhundert hat dreierlei gezeigt: Erstens: Nimmt man die intermedialen Bezüge ernst, so erschließen sich nicht nur die Texte neu, sondern sie eröffnen einen anderen Blick auf Literatur- wie Musikgeschichte. Zum einen geraten Transfers und Transformationen von jeweils kunst-spezifischen Verfahren in den Blick, die sich im Fall von Innerem Monolog und Freier Fantasie letztlich auf einen meta-künstlerischen Bezugspunkt zurückführen lassen. So ergeben sich nicht nur wahre Transferketten, wie z. B.

---

<sup>73</sup> Vgl. zur Diskussion um Diegese in der Instrumentalmusik: Carolyn Abbate, *Opera and musical narrative in the nineteenth century*, Princeton: Princeton University Press, 1991.



rückwärts von Schnitzler zu Schumann, von Schumann zu Hoffmann, von Hoffmann zur ‚fantastischen‘ Musik Beethovens. Sondern die intermedialen Bezüge, die auf diese Weise hergestellt werden, erweisen sich als zentral für die Form- und im Fall der Literatur auch für die Bedeutungskonstitution desjenigen Textes, der sich qua Transformation auf das andere Medium bezieht. Zweitens ist vor allem die Literatur motiviert durch eine *Anxiety of Influence*, die sie zur Orientierung an und gleichzeitigen Absetzung von Musik bewegt. Dieser Aspekt ist vor allem für die sonst oft vernachlässigte Geschichte einer literarischen Wirkungsästhetik im 19. und frühen 20. Jahrhundert wesentlich. Drittens erweisen sich beide Aspekte, d. h. der intermediale, transformationsgenerierte Bezug von Literatur auf Musik ebenso wie die ambivalente Beeinflussung von Literatur durch Musik, als abhängig von bestimmten kulturellen Codierungen – in diesem Fall z. B. ‚Musik als Sprache der Psyche‘ und ‚Musik als superiore Wirkungsmacht‘ –, die ihrerseits eingebettet sind in ein historisches Wissen vom Menschen, auf dessen Grundlage Musik in dieser Weise beurteilt wird und das sie zugleich mit konstituiert. Als Verfahren der Differenzierung, das der medialen Dominanzbildung einerseits, der kunstinternen Distinktion, sowie Transfer und Transformation andererseits dient, ist Intermedialität damit aus der Literaturgeschichte kaum wegzudenken.

Prof. Dr. Nicola Gess  
Deutsches Seminar  
Universität Basel  
Nadelberg 4  
CH-4051 Basel